

PALAZZO DEL CONSIGLIO IN VERONA

Prima del Ristauro.



PALAZZO DEL CONSIGLIO IN VERONA

Dopo il Ristauro.

INTORNO

AL PALAZZO DEL CONSIGLIO

IN VERONA

ED AL SUO AUTORE

DI

RICCARDO LOTZE



VERONA

STABILIMENTO TIPOGRAFICO GIUSEPPE CIVELLI

1874

ALLA

GIUNTA MUNICIPALE

DELLA

CITTÀ DI VERONA

Onorevoli Signori
della Giunta Municipale
di Verona.

Ho pensato d'intitolare a voi questa povera cosa mia come alle persone, le quali tutte, più o meno direttamente, hanno cooperato ad una grande opera artistica, ed alle quali specialmente deve interessare un lavoro intorno al palazzo del Consiglio; lavoro di meriti limitati al certo ma a cui ad ogni modo non manca — posso vantarmene — la buona voglia e la coscienza dello scrittore. Le pagine di questo lavoro contengono la lode ed il biasimo, conforme la coscienza li ha dettati al suo autore; sono però sicuro che voi, imparziali quali siete, se accetterete la prima, non rifiuterete il secondo dalla penna d'un uomo sincero.

RICCARDO LOTZE.

È un singolare fenomeno quello che si nota nella storia dell'arte, che dopo ogni cambiamento radicale nel gusto e nell'indirizzo artistico d'una data epoca, succede una certa intolleranza, un disprezzo quasi, per tutto quello che fu creato in periodi anteriori, che fu ispirato da idee differenti, e che perciò ebbe e dovette avere diverso indirizzo. Tale fenomeno è notevole specialmente nel campo dell'architettura. Soltanto nella fortunata Grecia poteano ad un tempo nascere e fiorire due grandiosi stili; la storia moderna non offre un simile esempio. Lo stile *Romanzesco* — il primo del nostro mil-

lenio — dovette abbandonare il terreno al *Gotico*, e questo — dopo due secoli di regno — intorno al 1420 cedette il posto al *Rinascimento*, il quale, piuttosto che essere uno stile nuovo, implicava un ritorno alle tradizioni classiche, un adattamento del passato alle cambiate esigenze d'una nuova epoca. Questa rinascenza dell'arte col 1500 entrò nel suo periodo d'oro, nel quale creò capolavori immortali, che formeranno l'ammirazione delle genti fintantochè il senso del bello non sia in esse spento. Questa stessa rinascenza però non andò scevra – al paro dei tempi che la precedettero — dall'intolleranza e dall'ingiustizia verso i periodi anteriori. La denominazione di *stile barbaro*, per tutto quello che ebbe origine dopo la decadenza dell'arte classica fino verso la metà del secolo XV, è appunto una classificazione – significante classificazione invero — del Rinascimento. E talmente grande fu anche allora il disprezzo per le opere d'arte dei periodi antecedenti, che i migliori maestri, i genii più sublimi non provarono nessun rimorso nel distruggere quelle opere, o nel manometterle, impasticciandovi sopra e porte, e finestre ed ogni altro possibile scon-

cio. Al grande Sammicheli per esempio — per citare un artista veronese — non ripugnò di porre le sue porte moderne nei venerabili edifizi romanzeschi degli Scaligeri intorno alla piazza dei Signori. Questo sconcio arrivò all'eccesso nei due ultimi secoli, nei quali la decadenza s'impossessò dello stile del Rinascimento e la coda rimase padrona del campo, ove esercitò il suo goffo dominio. L'indifferentismo, l'intolleranza e la mania di manomettere i monumenti classici divennero allora generali e si estesero perfino alle opere dei primi periodi dello stile del Rinascimento. La fu una guerra snaturata, una guerra di famiglia. L'ultimo figlio d'una stessa madre — il *Barocco* — combatteva contro i propri fratelli maggiori. A quale estremità di ridicolaggine si arrivò talvolta, lo prova per esempio Dal Pozzo — il Vasari della scuola veronese — il quale (nel suo libro: *Vite dei pittori, scultori ed architetti veronesi*, Verona 1718) parlando della stupenda Madonna del Girolamo dai Libri la quale esiste nella nostra chiesa di S. Giorgio, aggiunge questa ingenua osservazione: « Pit« tura ammirabile, *a riguardo dei rozzi tempi* « *in che si fece, che fu l'anno 1529* ».

Così giudicavano allora artisti e scrittori il più classico periodo dell'arte novella — il cinquecento

Il nostro secolo soltanto — il secolo senza stile — è divenuto più ragionevole, e forse è appunto ed unicamente la mancanza di uno stile nostro proprio, che ci rende più giusti. Chi negli ultimi anni ha viaggiato l'Italia settentrionale avrà osservato ovunque una viva attività, un culto religioso dedicato alla conservazione o alla restaurazione, nella primitiva loro forma, dei capolavori dei secoli passati; capolavori o mezzo distrutti dal tempo, o manomessi dai barbari dell'evo moderno. Verona — che per tradizioni artistiche fu sempre tra le prime città d'Italia — non rimase neppure in ciò seconda alle sue consorelle. Principalmente negli ultimi otto anni, sotto l'amministrazione del sindaco commendatore Camuzzoni — uomo benemerito e caldo amatore dell'arte — e sotto la personale direzione del cav. G. B. Turella, assessore municipale — che ad un'iniziativa energica e non comune accoppia ricca dote di cognizioni artistiche — molto si fece che merita la riconoscenza e la gratitudine d'ogni intelligente in arte. Nel

mio scritto sulla chiesa di S. Zeno (1) ebbi già occasione di esprimere tali sentimenti, ed oggi sono lieto di poterli rinnovare.

Occupandomi in questa monografia del palazzo del Consiglio e del suo autore, sarò costretto di combattere le asserzioni di un benemerito e dotto veronese — il compianto dottore Cesare Bernasconi — il quale cercò di provare, che quella esimia opera, la più bella che vanti Verona del primo periodo del Rinascimento, appartiene all'architetto Rizzo (2). Bernasconi — che formava, insieme a Da Persico, Orti-Manara, Pinali e Monga, quella eletta artistico-scientifica, che pur troppo non ha trovato successori nella nostra città — Cesare Bernasconi, dico, coi suoi atti e coi suoi scritti, eresse a sè stesso un monumento che in nessun modo può venire atterrato, nè tampoco impicciolito dagli errori contenuti nel suo libro sul Rizzo. Io rendo omaggio all'uomo che combatto.

(1) La Basilica di San Zeno. Ricerche storico-artistiche. Verona 1870.

(2) Bernasconi dott. Cesare. Intorno la vita e le opere di A. Rizzo. Verona 1859.

I.

Nella Piazza dei Signori — il centro artistico della Verona medio-evale — si innalza il palazzo del Consiglio. Il suo fianco sinistro si appoggia al palazzo eretto da Mastino I Scaligero nel 1272; in quest'ultimo edifizio — al dire di Vasari — dipinsero opere grandiose Giotto ed il nostro Altichieri: opere ora perdute per manomissioni inique di tempi a noi non lontani, se per avventura forse non sono coperte dall'intonaco ed aspettano il giorno di novella vita. In questo stesso palazzo — ospite di Cangrande — albergò negli anni d'esilio quel divino, il quale passando per le vie di Verona, veniva additato dal popolo, che con pauroso rispetto salutava in lui *l'uomo che è stato nell'inferno.*

Il palazzo dirimpetto a quello del Consiglio, incominciato nel 1359, fu residenza di Cansignorio; esso pure era ancora in istile Romanzesco (come si rileva dai pochi avanzi tuttavia

originali), sebbene il Gotico avesse già preso in quel tempo il sopravento. Il più antico di tutti gli edifizi della piazza dei Signori è quello congiunto a quest'ultimo per mezzo di un arco; è detto il palazzo *della Ragione* e fu incominciato dal milanese Guglielmo dall'Ossa, podestà della città nel 1183; solo un lustro adunque dopo il completamento della basilica di San Zeno. Lì appresso stava anche il *palazzo dei Giudici* (1273) ed in fine la *casa di Pietà*, che è quella che in oggi porta l'impronta delle opere del cinquecento e si congiunge al palazzo del Consiglio. Tutti questi fabbricati conservano oggigiorno ben poche traccie della loro primitiva maestà; ma sebbene imbarocchiti, imbiancati e modernizzati, essi non riescono ancora a togliere alla piazza che adornano quella pittoresca impronta della medio-evale grandezza.

Fu nella seduta consigliare del 27 agosto dell'anno 1476 che determinavasi di edificare il palazzo del Consiglio e venne scelto il suo posto in piazza dei Signori (1). Approvati dal doge

(1) Confr. Atti Municipali pubbl. da Orti-Manara: Memoria di Fra Giocondo, nota 36. Verona 1853.

Andrea Vendramini quella deliberazione ed il rispettivo disegno, si nominarono i soprastanti al lavoro, che furono i signori Lonardo Pellegrini, Giov. Franc. Cipolla e Luigi Cendrata (1). Un anno dopo incominciata la fabbrica, *per dignità, onore e maggiore ampliazione*, decise il Consiglio di ingrandire la Loggia più di quello che era ideato nel piano originale. Nel 1485, essendo sorta controversia, se continuare o no l'eseguimento dell'edifizio, si decise affermativamente, introducendovi però delle modificazioni, approvate in seguito dal doge Giovanni Mocenigo (2). Così proseguì il lavoro sino all'anno 1488 nel quale la fabbrica arrivò sino al cornicione. Questo cornicione nel piano tracciato dall'architetto era immaginato di una ricchezza straordinaria e con isvariati lavori di scultura; per ragioni di economia però, e — come allora si disse — *per condurre l'opera più presto al termine*, lo si sostituì, il 28 maggio dello stesso anno, con un altro cornicione più semplice, che è appunto

(1) Confr. Atti Municipali pubbl. da Orti-Manara: Memoria di Fra Giocondo, nota 37, 38. Verona 1853.
(2) Stesso luogo nota 40, 43, 44.

quello che oggi vediamo (1). All'8 settembre del 1492 finalmente i soprastanti all'edificazione venivano esonerati dal loro incarico; ciò indica che in allora, dopo 16 anni di lavoro, la grande opera era giunta al suo termine (2).

---

(1) Confr. Atti Municipali pubbl. da Orti-Manara: Memoria di Fra Giocondo, nota 51. Verona 1853.
(2) Stesso luogo nota 59.

II.

Ed ora diamo uno sguardo all'edifizio. Ricchezza fantastica, quasi orientale, ci si presenta nell'impressione complessiva; nel dettaglio invece ed in tutta la costruzione architettonica, semplicità ed eleganza straordinaria. Un'opera policroma del merito di questo palazzo del Consiglio, nella quale il colore sia sposato alla forma in modo sì originale ed inappuntabile, senza menda di gusto e di stile; un'opera ove colore e forma si completano vicendevolmente e insieme costituiscono un tutto di grazia, di leggiadria, di lusso; un'opera di eguale od almeno di simile magnificenza non trovasi in tutta l'architettura italiana di quel tempo. Verona può andare orgogliosa di questo gioiello, creato dal genio di uno de' suoi figli, edificato coi sagrifici di migliaia di essi, trascurato poi e spinto quasi alla rovina durante secoli malaugurati per l'arte, ma risorto finalmente — per cura di

cittadini intelligenti e patriottici — a nuova e splendida vita. Dei recenti lavori fatti intorno a questo edifizio mi occuperò più dettagliatamente nell'ultimo capitolo di questo scritto, ove tratterò appunto intorno ai restauri.

Sopra un basamento di pochi scalini si innalza la Loggia con otto archivolti sorretti da colonne, i di cui capitelli sono una variante del corintio, come venne usata comunemente in Verona dagli architetti del Rinascimento avanti il 1500. Le colonne delle due estremità del palazzo, come pure quelle del centro, si uniscono, in forma di mezze-colonne, a dei pilastri riccamente decorati con ornamenti e medaglioni di Cesari, i quali pilastri, a guisa di lesene, trapassano anche il piano superiore e proseguono fino al ricco cornicione, dividendo in tal modo l'edifizio in due grandi scompartimenti. Una larga, però poco profilata trabeazione (1) appoggiata sui detti tre pilastri, attraversa tutta la facciata e pronuncia decisa-

(1) Con questo termine ch'io tolsi al Bernasconi, intendo indicare quel fregio che divide i piani. Non posso però assumere la responsabilità che questo termine di trabeazione sia il vero tecnico della lingua italiana.

mente la divisione del primo piano dal piano superiore. Ognuno dei grandi scompartimenti della facciata si suddivide, nel piano superiore, in altri due campi di eguale grandezza fra loro, a mezzo di simili pilastri a guisa di lesena. Questi secondi pilastri però non hanno, come i primi, un organico legame col basamento dell'edifizio; essi appoggiano soltanto coi loro piedistalli finti nella trabeazione sopra delle mensole. Licenza architettonica codesta, che ai classici pedanti non sarà al certo di troppo aggradimento. In tal modo adunque il piano superiore della facciata viene diviso in quattro scompartimenti, dei quali ognuno è sorretto da due degli otto archivolti della Loggia sottostante. In ognuno di questi quattro campi è posta una grande finestra gemina, i cui archivolti sono sostenuti nel centro da una colonna, mentre poggiano nelle due estremità su dei pilastrini, rinchiusi fra altri due pilastri, che portano l'architrave del frontone che corona la finestra. Tutti i pilastri sono fregiati con ricchi ornamenti scolpiti squisitamente nel carattere del primo periodo del Rinamento. I frontoni delle finestre gemine hanno nel timpano lo stemma della città portato vicen-

devolmente da silfidi e da grifi. Sopra il tetto ove i cinque pilastri del piano superiore raggiungono il cornicione, sono poste cinque figure in marmo di illustri uomini, che al tempo della edificazione del palazzo furono creduti veronesi. Queste cinque statue, di pregievole lavoro, sono eseguite da un artista quasi sconosciuto in Verona — maestro Alberto, scalpellino — il quale non è ricordato da nessuno scrittore cittadino ed è quasi dimenticato dalla storia dell'arte (1).

(1) Soltanto Julius Meyer lo ricorda nel suo pregevole *Künstler-Lexikon* a pag. 225 quale artista che eseguì in marmo rosso veronese — appositamente portatovi da Verona — la rosetta della facciata di S. Francesco del Prato in Parma e che scolpì pure la statua del cardinale degli Oddi in una chiesa di quella città. Questo maestro Alberto ebbe anche l'incarico di scolpire una statua di S. Zeno, che era posta sull'arco sopra del quale in oggi vedesi il Fracastoro. Dagli atti comunali di quel tempo rilevasi che il 9 ottobre 1492, venne eletta una Commissione — composta dei pittori Liberale e Domenico Pelacani [Morone] e del maestro Antonio, intagliatore — la quale ebbe il compito di giudicare sotto giuramento, se quella statua di S. Zeno e gli altri lavori affidati al maestro Alberto [verisimilmente le statue poste sul palazzo] fossero bene eseguite. Pare che il giudizio della Commissione non fosse stato troppo favorevole per Alberto — almeno riguardo alla statua di S. Zeno — la quale venne poi commessa, pel prezzo di 25 ducati, al mae-

Esse rappresentano in ordine di posto — incominciando dalla sinistra dello spettatore — Vitruvius Cerdo, Valerius Catullus, Cajus Plinius Secundus, Macer Aemilius e Cornelius Nepos. Nel piedistallo del primo pilastro del piano superiore — alla sinistra dello spettatore — è posto un ritratto in basso-rilievo, che rappresenta un uomo di cinquant'anni incirca, con barba piena e vestito colla tonaca del frate. Questo ritratto, secondo una vecchia tradizione, è quello del frate Giovanni Giocondo, e tale tradizione viene confermata dalle lettere: C. Pli. Ve. Ron. Ep. (Cajus Plinius Veronensis Epistolae) che trovansi scritte nel libro che sta in mano a quel frate (1). L'interno della Loggia non offre, ad eccezione della porta nel centro — sopra la quale sta l'epigrafe di elogio dei Vene-

stro Angelo. Questo ultimo artista — più oscuro ancora dell'Alberto — potrebbe essere forse quello stesso Angelo che — secondo Vasari, che lo chiama *Ciciliano* – lavorò moltissimo verso la fine del secolo XV a Milano nelle statue della facciata del Duomo, e sembra anche alla Certosa di Pavia. Le sue sculture in marmo — secondo Torre — erano celebri in tutta l'Italia.

(1) Questa iscrizione fatta in lettere d'oro, potevasi rilevare chiaramente fino ai nostri giorni; nei recenti restauri però fu omessa.

ziani ai Veronesi: Pro Summa Fide Summus Amor 1592 — nulla che sia artisticamente commendevole. Da qui un lungo scalone conduce nel piano superiore, nel quale si entra per una porta di lavoro finissimo. Le sculture che fregiano quella prima porta dimostrano, nel loro disegno e nel loro sviluppo plastico, una parentela con quelle del fianco del palazzo, verso il vicolo Foggie, ed è verisimile che siano scolpite da uno stesso artista, diverso da quello che scolpì gli ornamenti della facciata.

Della costruzione interna del palazzo quasi nulla è conservato in istato originale. Da secoli e secoli si cambiava e si contrafaceva quello che vi era stato disposto in origine; perciò posso astenermi dall'entrare su ciò in dettagli. Oggi si cerca di rimettere le sale possibilmente almeno nel carattere artistico del tempo, non già come furono in origine. I soffitti, per esempio, erano in travatura, ed oggi essi vengono rimessi in stucco con certe dipinture di un valore artistico molto problematico, ma che ad ogni modo potranno rascuotere qualche lode dal lato dell'esecuzione e come lavoro di ripiego. Ragioni di economia frenano talvolta le migliori disposizioni.

Passando per l'arco che congiunge il palazzo del Consiglio colla ex-casa di Pietà, sopra il quale arco nel 1551 (1) venne posta, con epigrafe di Panvinio del 1559, la statua del Fracastoro — lavoro di autore ignoto, ma per epoca, esecuzione ed anche per istile, verisimilmente del Danese Cattaneo di Carrara, il noto amico e collaboratore di Vasari nelle sue *Vite degli Artisti* — passando pel detto arco si ravvisa, ancora in istato di mezzo deperimento, il fianco del palazzo. La parte inferiore è semplice muratura, senza struttura architettonica. Soltanto in un angolo vi è una piccola porta, che dava accesso alla cappella di Giobbe, posteriore al resto del palazzo, diversa da esso nello stile ed inferiore di molto per merito artistico. Sarebbe desiderabile che in un prossimo restauro di questa parte del palazzo — restauro necessario pel completamento dell'esimia opera — questa porta venisse levata. La trabeazione della facciata trovasi continuata anche nel fianco e qui come là essa segna la divisione dei piani. Da essa si elevano due pilastri, e fra questi vi sono due fine-

(1) Da Persico: Verona e la sua Provincia.

stre gemine. Gli ornamenti e tutte le decorazioni in questa parte sono — come già dissi — variati da quelli della facciata.

Una specialità del palazzo del Consiglio è lo sviluppo dell'elemento decorativo. L'artista non si accontentò soltanto degli effetti che si possono raggiungere colla forma, ma fece largo uso anche dei mezzi che offre il campo del colore. È questo non solo una specialità, ma anche un pregio principale del nostro edifizio, per l'originalità e per il modo esemplare con cui questo campo venne usufruttato. Già nella struttura architettonica è messo in pratica tale concetto.

Gli archi della Loggia sono alternativamente sorretti da colonne di marmo rosso e di marmo nero — così detto *bronzino;* gli stessi archi variano fra questi due marmi; il muro fino alla trabeazione è di marmo biancastro; la trabeazione, i pilastri e le finestre variano fra tutti tre i colori. Lo spazio vuoto fra le finestre ed i pilastri nel piano superiore, è riempito con affreschi ornamentali di gustoso disegno e d'armonioso colore. E quasichè tutto ciò non fosse ancora abbastanza per ottenere un effetto ma-

gico, l'artista fece largo uso delle dorature nei capitelli, nei fregi dei pilastri e nel cornicione. In questo modo creò un edifizio fantastico come i palazzi delle leggende orientali.

III.

Chi è l'autore di questo palazzo? La domanda è vecchia, quasi tanto quanto lo stesso edifizio. È strano che la storia ci lasci incerti su questo punto; ma un sì strano fatto lo incontriamo quasi sempre nella storia dell'arte patria fino circa al 1500. Chi conosce gli architetti di S. Zeno, di S. Fermo, di S. Anastasia? Chi ci rammenta soltanto i nomi di quegli esimi artisti (dal 1000 al 1500) ai quali noi dobbiamo le opere più belle della nostra città? In verità se non si sapesse in quale alto pregio era tenuta in allora l'arte, si sarebbe tentati di credere che l'artista stesso non avesse avuto che il valore di un semplice manuale più o meno abile. Il nome del proprietario materiale, del committente o del donatore è quasi sempre arrivato fino a noi; ma quello del proprietario morale, del creatore artistico lo ricerchiamo troppo spesso invano.

E questo è anche il caso — come già dissi — del nostro palazzo del Consiglio. Noi conosciamo esattamente l'anno, e perfino il giorno, nel quale venne incominciato e quello nel quale fu terminato; sappiamo chi diresse l'edificazione e chi scolpì le statue che adornano il palazzo; conosciamo su tutto le minime particolarità; ma è un mistero per noi chi fu il genio che immaginò lo splendido edifizio. Negli atti Consigliari dal 1476 al 1492, dei quali più sopra ci siamo occupati, noi troviamo registrati tutti quei dettagli; ma neppure una parolina ricorda l'artista che delineò il piano Solo colle congetture e colla scienza artistica possono venire spiegati e chiariti questi misteri storici, i quali — per avventura — ricevono potente soccorso dalla tradizione. E la tradizione designò sempre Fra Giovanni Giocondo quale autore del palazzo del Consiglio, e tale asserzione venne accettata dai più celebri scrittori veronesi. Maffei, per esempio, dice che solo Fra Giocondo o Falconetto ne possono essere gli autori; ma il grande illustratore di Verona in ciò dire dimenticava che il secondo dei due, quando si cominciarono i lavori del palazzo, non aveva ancora raggiunto

il suo diciottesimo anno di età, e che — ammesso pure che in età così giovanile si possa creare un' opera tanto sublime — Falconetto, come racconta il Vasari, si dedicò all'architettura soltanto in età già matura. Resta in campo dunque unicamente Giocondo e tutti accettarono questo nome unito a quel gioiello. Ma ecco, che ad un tratto viene a gala un altro nome: quello di Antonio Rizzo, scultore ed architetto distinto e sedicente veronese, sebbene la cittadinanza veronese sia storicamente provata soltanto per suo padre Giovanni, mentre non sarebbe impossibile che Antonio nascesse in Venezia ove visse e lavorò. Chi sia stato il primo che abbia attribuito ad Antonio Rizzo la paternità artistica del nostro palazzo del Consiglio, con quali ragioni ed in qual tempo venisse tale tesi sostenuta, lo scrittore di queste pagine non ha potuto accertarsi. Forse ciò succedette intorno al 1838, allorchè il dotto abate Cadorin di Venezia pubblicava un opuscolo sul palazzo ducale di quella città, nel quale opuscolo egli provava con documenti che, dopo l'incendio avvenuto nel 1481, una parte e fors'anche tutto il cortile di questo palazzo venne riedificato da Antonio

Rizzo, veronese. E che Rizzo sia stato *veronese*, il Cadorin non ne dubita, dopo le asserzioni di Matteo Colacio e Zovenzonio, sebbene Temanza lo appelli padovano, e quantunque un decreto dei Vicentini — i quali nel 1496 lo chiamavano nella loro città pel restauro delle loggie della Basilica — parli di « Antonius Riccius, *Venetus* ». Questa pubblicazione dell'abate Cadorin diede forse il principale, e forse il primo impulso a quelli che misero in campo il nome del Rizzo in luogo di quello del Giocondo; calcolando al certo, che quell'artista *veronese* che ebbe sì importante incarico a Venezia dovesse, senza dubbio, aver lavorato anche in Verona. Quale valore possa pretendere tale congettura lo vedremo in seguito

Il primo che si oppose alla paternità del Rizzo sul palazzo del Consiglio fu Da Persico nel suo eccellente libro : *Verona e la sua Provincia ;* secondo lui non può sussistere neppure lontana ombra di dubbio, che l'autore non sia Fra Giocondo. A Da Persico si unì Orti-Manara, il quale, nell'anno 1853, stampò uno scritto sopra *i lavori architettonici di Fra Giocondo*, scritto in vero prezioso giacchè in esso — e

per la prima volta — vennero pubblicati tutti quegli atti Consigliari dell'Archivio Municipale che riguardano l'edificazione del palazzo. Ma e il Da Persico e l'Orti-Manara esprimevano soltanto un parere individuale senza entrare in un serio esame di prova. Nell'anno 1859 venne in luce un opuscolo del dottor Cesare Bernasconi, nel quale si volle — basandosi su ragioni artistiche e sopra dati storici — provare che l'autore del palazzo non poteva essere che Antonio Rizzo (1). Ciò potevasi allora asserire impunemente; al Da Persico ed all' Orti-Manara la morte aveva già imposto il silenzio; e nessun altro — per quanti forse nudrissero un parere contrario — entrò in lizza coll'uomo, che aveva tentato di strappare dalla corona di alloro, che adorna il capo del venerabile Giocondo, una foglia — forse la foglia più bella.

Sia concesso a me, adunque, di assumere questo compito; quando tacciono i migliori è un diritto dei mediocri il prendere la parola.

(1) Cesare Bernasconi: Intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo Verona 1859.

Cesare Bernasconi, parlando del palazzo del Consiglio, dice che i dati su questo edifizio sono sì scarsi che egli era già deciso di non iscrivere sopra di esso. Avendo inteso per altro dal bibliotecario comunale don Cavattoni — ora defunto — che fra i manoscritti della Biblioteca se ne conservava uno contenente tutte le deliberazioni del Consiglio dal 1405 al 1499, riprese animo dacchè potea, con tale scorta, trovare nell'Archivio Municipale tutti i dati riguardanti l'edificazione del palazzo. « Conobbi pure — « egli prosegue — il tempo in cui fu fatto il « disegno e il tempo in cui fu eseguito; ma il « nome dell'inventore rimasemi occulto ».

Leggendo queste parole si deve dedurre, che il signor Cesare Bernasconi volesse rivendicare a sè il primato della pubblicazione di quei dati, ed in conseguenza si dovrebbe concludere che egli avesse ignorato la pubblicazione dell'Orti Manara, fatta sei anni prima; ma ciò sarebbe erroneo. Bernasconi conosceva anzi benissimo lo scritto dell'Orti-Manara; Bernasconi lo ebbe perfino nella sua Biblioteca; questa Biblioteca andò recentemente venduta ed io feci acquisto appunto di questo libro, il quale è ora in mia

proprietà. Mi astengo dai commenti e dagli apprezzamenti, e racconto semplicemente il fatto, giacchè esso prova che Bernasconi aveva sposato un'idea, la quale avrebbe voluto fare trionfare ad ogni costo; che Bernasconi era uomo di partito, e che il suo libro sul Rizzo, in quella parte che riguarda Fra Giocondo, non fu ispirato dal freddo ed imparziale ragionamento dello storico e del critico.

IV.

« Se quella fabbrica — così incomincia il « Bernasconi le sue deduzioni — fosse opera « di Fra Giocondo, sarebbe una singolare ed « incredibile jattanza di collocarvi il proprio « ritratto »

Questa osservazione ha una serietà soltanto apparente, la quale sparisce dinanzi ad un accurato esame degli atti Consigliari del 1476. Dal verbale del 20 settembre del detto anno risulta che in quella seduta si lesse la Ducale del doge Andrea Vendramini, con cui accordavasi l'edificazione del palazzo giusta il disegno presentato, e tre giorni dopo si nominarono i *soprastanti* al lavoro. Risulta adunque che l'inventore di quel disegno non deve essere stato in Verona, perchè s'egli vi fosse stato non si sarebbero

nominati *soprastanti*, ma invece si sarebbe incaricato al certo lui stesso della direzione. Non potè essere Fra Giocondo, adunque, che fece collocare il proprio ritratto sull'esterno della fabbrica; ma questo ritratto fu messo là a sua insaputa, come un omaggio reso all'illustre concittadino, per ricordare le sembianze del grande artista unitamente alla sua più grande opera artistica. Che se così non fosse, se quel ritratto fosse stato messo là soltanto per onorare il letterato, l'uomo celebre semplicemente — come crede Bernasconi — vi avrebbero messo probabilmente non lui soltanto — perchè non era il solo uomo celebre che vantasse Verona fino a quel tempo; — e ciò avrebbero fatto anche per ragioni di simmetría; ma altre ragioni militano contro l'asserzione del signor Bernasconi. Il Rizzo durante l'edificazione del palazzo si trovava in Venezia e v'era certo già da molto tempo. Fino dal principio della fabbrica, cioè dal 1476, e durante tutta l'edificazione, succedettero vari cambiamenti nel disegno originale, previa decisione del Consiglio; però mai non si ricorse al parere dell'artista autore. Se quell'autore fosse vissuto allora in Venezia — come sarebbe in-

dubitabilmente il caso del Rizzo — sarebbe ciò stato possibile o soltanto verisimile durante il lungo corso dei sedici anni della edificazione? E se Rizzo fosse l'autore di questo palazzo e non Giocondo; Rizzo più celebre forse come scultore che come architetto (giacchè la storia ha conservato sempre il suo nome fra i migliori scultori e dimenticò quasi di annoverarlo fino al nostro secolo quale architetto); Rizzo che nel 1462 — come crede il Morelli — scolpì le statue di Adamo ed Eva nel prospetto del cortile del palazzo ducale (fatto dal quale il Bernasconi crede di poter logicamente dedurre che anche tutto quel prospetto dovesse essere suo); se Rizzo, dico, ne fosse l'autore, come si spiegherebbe, che le statue sopra il palazzo del Consiglio non furono scolpite da lui — celebre, ripeto, quale scultore — ma che invece ne sia stata affidata l'esecuzione ai due maestri Angelo ed Alberto, oscuri talmente da non conoscere neppure i loro nomi di famiglia? E ammesso pure per un istante che si possa ragionevolmente spiegare tale fatto, resterebbe però sempre da rispondere a quest'altra domanda: Come mai allorquando trattavasi di

giudicare se le sculture affidate al maestro Angelo fossero bene eseguite, si nominarono Liberale, Morone ed Antonio a dare tale giudizio, e non si ricorse al Rizzo che, quale architetto del palazzo — se egli lo fosse stato — vi avrebbe avuto un certo diritto, e quale scultore, e scultore celeberrimo, sarebbe stato in ciò di una competenza irrefragabile?

Riguardo al Giocondo invece tutte le circostanze collimano a confermare la tradizione che egli sia stato l'autore del palazzo del Consiglio. Egli non si trovava in Verona per tutto il tempo in cui durò l'edificazione del palazzo, perchè se vi fosse stato — ammessa per un momento l'ipotesi che un altro e non lui ne fosse l'architetto — lo si sarebbe nominato al certo fra i *soprastanti* al lavoro o fra i componenti la Commissione pel giudizio delle statue; e ciò per la fama di uomo saggio e di sublime artista che godette in patria ed ovunque. Dove era, adunque, Fra Giocondo in quel tempo? Verisimilmente molto lontano. Vasari — senza del quale quasi nulla si saprebbe del grande Domenicano — racconta che in gioventù viaggiò l'Italia e compilò allora il bellissimo libro

delle iscrizioni e memorie latine, il quale è, a giudizio di Maffei, la più preziosa opera antiquaria veronese. Da Roma — secondo Tiraboschi — dedicò questo libro al vecchio Lorenzo de' Medici; non se ne conosce l'epoca, ma fu certo prima del 1492, perchè in quell'anno morì il Medici. È dunque fuor di dubbio che Fra Giocondo durante l'edificazione del palazzo era lontano da Verona, e che viaggiava per l'Italia; e forse per qualche tempo rimase stabile in Roma. È anche fuor di dubbio che perciò non poteva dirigere i lavori e che non poteva — per la grande distanza a cui si trovava, e perchè fors'anche sempre instabile nella sua dimora — essere interrogato riguardo ai cambiamenti da introdursi nel piano originale.

« Se quella fabbrica — prosegue Bernasconi « — fosse opera di Fra Giocondo, sarebbe stata « cosa più strana ancora di rappresentare sè « stesso in figura di letterato col libro di Plinio « in mano, piuttosto che di architetto col libro « di Vitruvio, del quale fu pure benemerito « commentatore ».

Dopo il già detto, mi sembra abbastanza provato che in nessun caso potè essere stato il

Giocondo quegli che mise nella facciata del palazzo del Consiglio il proprio ritratto. Resterebbe adunque da spiegarsi il secondo punto: *Perchè in quel ritratto il Giocondo è rappresentato in figura di letterato col libro di Plinio, e non da architetto con quello di Vitruvio.* E spiegare ciò è la cosa più facile di questo mondo, inquantochè al tempo che fu terminato il palazzo del Consiglio non esisteva ancora la pubblicazione del Giocondo sul Vitruvio, la quale uscì soltanto diecinove anni più tardi e venne dedicata a papa Giulio II in data 22 maggio 1511 (1). Esisteva bensì quella sulle lettere di Plinio il giovane, perdute in parte e ritrovate dal Giocondo; stampate a Parigi e dedicate — secondo Vasari — al re Luigi XII; e delle quali venne in luce in Italia la seconda edizione nell'anno 1498; data su cui concordano Maffei e Tibaldo.

E dinanzi a tali ragionamenti del signor Bernasconi vi furono persone nella nostra città — persone che rubarono una fama per pretese

(1) M. Vitruvius per Jucundum solito castigatior factus cum figuris et tabula, ut iam legi ed intelligi. Venetiis 1511.

cognizioni artistiche e che coprono cariche artistiche — le quali provarono *alto diletto* nel leggere quel libro sul Rizzo e che s'inchinarono *alla sua erudizione e alla forza del suo ragionare.* E un tale anzi gli scrisse perfino: *Sfido il più valente critico a lottare colla forza degli argomenti di cui è tessuto questo libro, per togliere di mano al nostro Rizzo quella palma, ch'Ella con tanto studio gli ha ridonato* (!). Ma tiriamo innanzi.

Il signor Bernasconi nel contrastare al Giocondo il merito di essere l'autore del palazzo del Consiglio, non ha considerata la posizione in cui si trova il ritratto del grande Domenicano, che è appunto sul piedistallo *del pilastro primo,* sopra il quale è posta la statua di Vitruvio Cerdo, grande *architetto veronese.* E questo fatto è importantissimo inquantochè dimostra che per onorare *l'architetto* Giocondo, lo si mise in rapporto non solo morale, ma anche materiale coll'*architetto* Vitruvio. Che se così non fosse, se l'immagine scolpita in marmo ricordasse soltanto il *letterato,* il novello scopritore delle lettere di Plinio — come crede Bernasconi — allora quest'immagine la si sarebbe

posta sotto la statua di Plinio, che è appunto quella che corona il pilastro di mezzo, e lì, nel centro dell'edifizio, sarebbe stata — anche esteticamente parlando — meglio collocata.

Il signor Bernasconi non considerava infine, o ignorava il fatto che nella sala del palazzo del Consiglio si trovava un altro ritratto del Fra Giocondo, dipinto dal Tiziano e perito nell'incendio del 1577 (1). Tanti illustri veronesi, contemporanei ed anteriori al Giocondo, non ebbero mai l'onore di un'effigie, e solo a lui si dovrebbe averne dedicate due, e tutte due nello stesso palazzo, e tutte due soltanto perchè era letterato, e non perchè era anche architetto ed architetto immortale appunto di questo grande edificio?

---

(1) Tibaldo: Elogio di Fra Giocondo pag. 10.

V.

Ed ora entriamo nella parte artistica degli argomenti del signor Cesare Bernasconi. Lo smentirlo su questo campo riesce facile così, come riuscì sul campo delle argomentazioni storiche e delle congetture. Con quale competenza possa su ciò giudicare il signor Bernasconi, lascio indovinarlo al lettore, al quale però debbo far osservare che l'autore, nel descrivere il palazzo, parla costantemente *di colonne d'ordine Composito che sostengono gli archi della Loggia*, mentre ognuno, anche il più superficiale conoscitore degli elementi architettonici, le saprà giudicare, senza difficoltà, di *stile Corintio.* Può darsi che l'autore abbia commesso tale errore soltanto per la sua idea fissa, la quale non gli permise un accurato esame ed uno spassionato giudizio. Il fatto però resta in

ogni modo caratteristico e non può essere taciuto, trattandosi di un esame critico del libro sull'Antonio Rizzo.

« Le vecchie Procuratie, il palazzo del Con-
« siglio a Verona, il palazzo Vendramin, l'in-
« terno del palazzo ducale, mostrano — dice
« Bernasconi — tra loro indubbia colleganza nelle
« massime dell'arte tanto nell'insieme quanto
« nelle parti — e questo solo (!) basterebbe per
« giudicarne uno solo l'architetto . . . . adunque
« è giuocoforza con chiudere doversi attribuire
« tutte queste opere all'ingegno rarissimo di
« Antonio Rizzo ».

Infatti una tal quale *colleganza* tra i fabbricati citati esiste, non c'è dubbio. E deve esistere, giacchè essi sono tutti figli di uno stesso stile e perfino di uno stesso periodo artistico; essi — come cento altri palazzi in tutta l'Italia, che rivelano questa colleganza — appartengono al primo periodo del Rinascimento. Questo Rinascimento sorse dalla Toscana, e gli architetti di tutte le nazioni, chiamati a Firenze nel 1420, videro nascere — come racconta Vasari nella vita di Brunellesco — il nuovo stile. E lo portarono seco, e ben presto divenne comunità

di tutti. Una particolarità di questo stile, il suo merito incontrastabile, è lo sviluppo ch'esso diede alla costruzione civile, sviluppo tale che non venne in grado eguale raggiunto da nessun altro stile. E talmente grande fu questo sviluppo che i principii tramandatici dal Rinascimento regnano ancora oggidì e regneranno eternamente nell'architettura civile. La caratteristica di questo primo periodo del Rinascimento è la tendenza alla ricerca. Esso è come un periodo di transizione; la meta era il ritorno al classico, ma il medio-evale non voleva ancora cedere il campo. Nel primo periodo noi troviamo sempre le traccie degli stili del medio-evo. Le *finestre gemine*, per esempio, chiuse per lo più coi frontoni ad archivolto od anche ad arco acuto, coi loro timpani spesse volte traforati a guisa delle finestre gotiche; i *capitelli*, i quali, o portano rimembranze degli stili anteriori, o sono di una libera e talvolta fantastica interpretazione del Corintio; il sistema dei *profili* che si avvicina al Gotico, sebbene sia più secco di questo. La divisione dei piani invece è più pronunciata che negli stili anteriori, ed è raggiunta a mezzo di *cornici*, a guisa di nastri (trabea-

zioni), che passano orizzontalmente per tutto l'edifizio; e queste cornici sono talvolta liscie e talvolta riccamente decorate con sculture in marmi o con pitture. Il *cornicione* infine è quasi sempre il classico Romano, ed in esso si concentra per lo più la massima ricchezza architettonica. Tali sono, in poche parole, i distintivi caratteristici delle opere del primo periodo del Rinascimento; e tali li troviamo tanto nei palazzi di Firenze, quanto in quelli di Venezia o di Milano. È falso adunque ed affatto irragionevole di voler attribuire — come lo fece Bernasconi — per i capitelli, per le finestre gemine, per le profilature ed il cornicione — insomma per regole di costruzione che furono comuni a tutti — un'opera a questo o a quel maestro. Vi è però una particolarità distintiva, ed il signor Bernasconi non l'ha rilevata, e questa sta nell'*elemento decorativo*, nel quale ogni terra d'Italia, ogni scuola, quasi ogni individuo, hanno potuto trovare il modo con che imprimere alle loro opere qualche specialità caratteristica. Firenze, per esempio, la madre dello stile, è anche la più severa. La decorazione si sottomette alla costruzione, e si riduce quasi

sempre, fin dai tempi di Brunellesco, alla *rustica.* In Milano troviamo il *mattone* che si presta già meglio ad una ricca e graziosa decorazione. Venezia poi è la più lussureggiante. La dovizia commerciale nella quale si trovava allora la Serenissima si manifestò anche nelle opere architettoniche di quel tempo: ricchezza e lusso orientale vi hanno lasciato la loro impronta. Venezia adoperava i *marmi.* Le facciate sono rivestite con lastre di marmi talvolta preziosi; o bianchi — come nel cortile del palazzo ducale — o a vari colori — come nel palazzo Manzoni.

Una posizione tutta a parte occupava in quel tempo Verona. Qui la decorazione rubava quasi il posto alla costruzione. « L'uso di dipingere « le facciate — dice Lübke — ha impedito in « questo periodo un notevole sviluppo architet- « tonico dei palazzi di Verona ». In ciò sta l'impronta caratteristica delle opere veronesi, e nei pochi palazzi, che ancora ci sono conservati (come per esempio quello della Banca Nazionale sul Corso Cavour; quello della famiglia Gonfalonieri sull'angolo della Via Nuova e Via Quattro Spade; la casa n. 14 in Via S. Tommaso — eretta nel 1464 — e quella di pro-

prietà Barbarani al Seminario) trovasi indubitabilmente impressa quella caratteristica. In quel tempo fiorì in Verona anche una scuola di ornato plastico sviluppatissima, e nei vezzosi ornamenti che abbelliscono porte e finestre dei detti palazzi, e che trovansi qua e là sparsi in altri punti della città, sembra doversi rinvenire lo stesso scalpello, che scolpì quelli del palazzo del Consiglio.

Il signor Bernasconi doveva, adunque, per rendere artisticamente probabile l'asserto che Rizzo fosse l'autore del palazzo del Consiglio, citare un'opera di questo architetto che rivelasse simili tendenze ed un simile sviluppo decorativo come il palazzo del Consiglio; ma una tale opera non esiste in tutta Venezia, ed il cortile del palazzo ducale — l'unico lavoro che si conosca del Rizzo — è in questo riguardo addirittura agli antipodi.

Stranissimo è poi l'ultimo punto che il signor Bernasconi accampa in aiuto della sua congettura.

« Il singolare basamento — egli dice — di
« pietre a bozze lavorate *in punta di diamante*
« nel prospetto del palazzo ducale respiciente

« il rio, fu ripetizione, se non dell'opera, certa-
« mente del pensiero che gli fece dipingere
« tutto il primo piano del prospetto di fianco
« del palazzo del Consiglio lungo la via Foggie,
« nella stessa forma delle bozze marmoree lavo-
« rate in punta di diamante ».

Dissi *stranissimo* perchè tale appunto è il confronto di una decorazione *scolpita* con una *dipinta* allo scopo di dedurre che uno stesso artista debba esserne l'autore. Questo mezzo decorativo delle pietre tagliate in punta, non fu niente affatto una specialità del Rizzo, ma esso — a mio parere — non è altro che la prima, ancora timida comparsa della *rustica* toscana nell'architettura dell'Italia settentrionale. Infatti subito dopo questa rustica divenne anche nel Veneto elemento principale ed unico della decorazione. Uno sguardo sulle opere del Sammicheli, nelle quali la rustica si estende perfino sulle colonne e sui pilastri, conferma tale asserzione.

E così sono giunto alla fine coll'esame del libro di Cesare Bernasconi. A questo esame mi dedicai spassionatamente; il mio unico scopo fu quello di rivendicare a Fra Giocondo la più

bella delle sue opere; e mi fu tanto più gradito il mio compito, inquantochè colui pel quale io impegnai le mie deboli forze, fu, tra i grandi figli di Verona, uno dei più grandi. Quale armonia tra l'artista e l'uomo regnava in quell'anima! Quale rara unione di pregi che innalzano l'uomo! Genio universale al pari di Leonardo e di Michelangelo; uomo integerrimo, caritatevole, di *santa vita* — come dice Vasari, uno di quegli uomini, insomma, privilegiati; che sembrano creati dalla natura per dimostrare a noi pigmei quale essere grande e divino sia, o meglio possa essere l'uomo! Ecco chi era Fra Giocondo! Quale contrasto coll'Antonio Rizzo, la cui vita è turbata da una macchia incancellabile!

Ma vi fu un'altra ragione — oltre questa ed oltre l'amore alla verità impostomi dalla coscienza e dalla convinzione — che mi rese ancor più gradito il mio compito: ed è il dubbio che colui il quale fu messo in campo contro Fra Giocondo non sia neppure veronese. E questo dubbio, che esternai già prima, riceve maggior consistenza dal fatto, che nelle anagrafi della nostra città non si trova registrata la na-

scita dell'Antonio Rizzo. Il Bernasconi nei suoi *Studj* — lavoro ben più pregievole che non quello sul Rizzo — ha dimostrato ch'egli abbondava di pazienza e di passione, e che non gli faceva difetto il tempo per ricercare e precisare, ov'era oscuro, l'anno della nascita e della morte dei principali nostri artisti; riguardo però all'Antonio Rizzo queste date sono di pura congettura, come è congettura tutto il libro architettato dal Bernasconi sul Rizzo. Ciò dimostra nulla esistere in quelle anagrafi che confermi storicamente avere Antonio Rizzo avuti i natali in Verona.

Del Fra Giovanni Giocondo invece nessuno negò mai la cittadinanza veronese, e tutto viene anzi a confermarla. Egli nacque verisimilmente intorno al 1430 da famiglia nobile — se il vero dice Giulio Cesare Scaligero — ed entrò nell'ordine dei Domenicani (1) Della sua gioventù quasi nulla si sa. Viaggiò allora l'Italia — come racconta Vasari — e compilò il libro delle iscrizioni; poscia andò in Francia, già uomo vec-

(1) Marchese P. Vincenzo: Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani. Firenze 1854.

chio, intorno al 1490. Fu molto onorato alla Corte di Luigi XII, il quale lo nominò architetto regio. A Parigi fece molti lavori, i più importanti dei quali due ponti sulla Senna. Invitato dalla Serenissima — alla quale durante il suo soggiorno nella capitale della Francia aveva resi grandi servigi diplomatici — si recò a Venezia nel 1505. E colà — uomo già di 75 anni — visse fino al 1514, nove anni di continui studi e di un'operosità giovanile. In questo lasso di tempo visitò anche Verona, nel 1508, e ristaurò il ponte della Pietra, quasi distrutto dalle acque dell'Adige (1). Un anno prima si trovava a Treviso per eseguire importanti lavori idraulici. Ritornato poscia a Venezia dovette tosto ripartire per portarsi di nuovo a Treviso, allo scopo di porre questa città in istato

(1) I migliori nostri scrittori errarono in questo punto: Venturi mette il 1503, Moscardo e Da Persico 1521. Dagli atti Consigliari è provato però che ciò fu nel 1508 e dietro desiderio del veronese Consiglio, al quale annuiva tosto il doge Loredan (Ducale del 6 nov. 1508) mandando da Venezia « el venerabil Fra Jocundo inzigner a ciò tal opera desiderata se principij et dedugi ad optima fine ». (Orti Manara: I lavori architettonici di Fra Giocondo).

di difesa contro la lega di Cambrai. Fece fossi e spianate, abbattendo torri e mura, e tutto intorno ad un miglio circostante allagò la campagna. Il pacifico frate era divenuto terribile guerriero, e in poco tempo creò opere uniche fino allora nella storia delle fortificazioni; opere contemplate ed ammirate da Carlo V nel 1532. A Venezia fece il progetto di un canale del Brenta; ma al grande Giocondo venne preferito un pigmeo che avea nome Aleardi, il quale eseguì un progetto che non era neppure suo. Dopo ciò fece un disegno pel Rialto, bruciato nel 1513, disegno che il Vasari appellò bellissimo; e per la seconda volta gli venne fatto lo scorno di preferirgli una mediocrità. E allora sdegnato partì, e mai più volle ritornare (1). Ottuagenario arrivò a Roma per dirigere dopo la morte di Bramante insieme a Rafaello Santi (2) e Giuliano da S. Gallo, la fabbrica

(1) Vasari. Vita di Fra Giocondo.

(2) Il nome di famiglia del grande pittore era Santi e non Sanzio; ciò è provato indubitabilmente dalle recenti ricerche di alcuni dotti della Germania, fra gli altri del prof. Grimm di Berlino. Gli scrittori d'arte di tutti i paesi hanno adottato questo nome, e Crowe e Cavalcaselle

di S. Pietro. Una lettera di Rafaello scritta in data 1 luglio 1514 a suo zio Simone di Battista Ciarla da Urbino, conservata fino a noi e pubblicata da Pungileoni (1), è il più bel monumento che mai possa erigersi alla fama di Giocondo. In quella lettera così si esprime di lui il grande Urbinate:

« El Papa mi ha dato un compagno, Frate
« doctissimo e vecchio de più di octant'anni: el
« Papa vede che 'l puol vivere pocho ha risoluto
« Sua Santità darmelo per compagno, ch'è huomo
« di gran riputazione, sapientissimo, acciò che
« io possa imparare se ha alcun bello secreto
« in architettura, acciò io diventa perfettissimo
« in quell'arte. Ha nome Fra Giocondo, et onni
« dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona
« un pezzo con noi di questa fabbrica ».

Pungileone ricorda pure le partite di paga che ebbero i tre architetti, e dal documento da lui pubblicato risulta che Rafaello e Giocondo ricevevano ognuno 300 ducati all'anno, mentre

nella loro eccellente *Storia della pittura italiana*, registrano Rafaello col nome di Santi.

(1) Pungileoni: Elogio storico di Rafaello, (pagina 158).

Giuliano da San Gallo non ne percepiva che 180.

A Roma si fermò Giocondo quattro anni, fino al 1518, e dopo quest'anno sparisce di lui ogni traccia. Morì vecchissimo — narra il Vasari — presso che centennario; ma non si sa precisamente in che tempo, nè in che luogo e neppure ove fosse sotterrato.

VI.

Non sempre però il palazzo del Consiglio si trovò nello stato di splendore, in cui lo descrissi in queste pagine. Su quelle mura, su quei capitelli e pilastri, e su quelle cornici, i secoli avevano largamente impresse le loro traccie devastatrici, e tempo e stagioni coprirono il tutto con una tinta languida ed uniforme. In tal modo, un po' alla volta, si perdettero le varie gradazioni nei colori dei marmi, gli affreschi sparirono, e dell'esistenza delle dorature soltanto pochissimi ebbero un presentimento, nessuno la ravvisava. Se la già rimproverata noncuranza dei secoli passati avesse durato ancora più a lungo, gli ultimi avanzi della parte decorativa del palazzo del Consiglio sarebbero andati perduti, e mai più si sarebbe potuto

riuscire a rimettere l'edificio fedelmente nello stato primitivo. E ciò che non toccarono nè tempo nè stagioni, nè l'indifferentismo di generazioni — la disposizione architettonica cioè — venne alterata dalla manìa religiosa. Alla fine del secolo XVI — poco meno che cent'anni adunque dopo il termine dell'edificazione — vennero messe, nel centro del piano superiore, dietro un voto del patrio Consiglio, quelle figure in bronzo rappresentanti l'Annunciazione, che sono opere preziose del Girolamo Campagna, uno dei più celebri scultori di quel tempo. A tale scopo si introdussero alla diritta ed alla sinistra del pilastro centrale del piano superiore, due nicchie, una per l'Angelo e l'altra per la Madonna; e lo Spirito Santo, che dardeggia la sua benedizione, si collocò un po' più in alto tra gli ornamenti del pilastro stesso; il tutto poi si coronò con una specie di frontone triangolare. Artisticamente parlando, non si poteva dire che tale gruppo fosse stato non bene collocato; nello stretto senso architettonico però stuonava col resto dell'edifizio, e quale manomissione di un'opera, creata quasi un secolo prima, era un sacrilegio artistico.

Allorquando nel 1870 dal nostro Consiglio venne presa la deliberazione di restaurare il palazzo del Consiglio e di *ridonarlo alla sua primitiva forma*, il *lievo* delle statue era pressochè decretato. La Giunta però (nella quale frattanto in luogo del cav. Turella era entrato l'ora defunto dottor Pietro Montagna, che si appropriò il progetto del suo antecessore) presentò — avanzati i lavori — questo progetto particolarmente al voto del Consiglio ; e lo fece, non illudendosi sulla forte opposizione, che avrebbe incontrata. Tale opposizione infatti non si restrinse soltanto al seno del Consiglio, ma si estese anche ad una parte del pubblico; e fu tanto forte e calorosa, che si può ben asserire, che mai i buoni veronesi non si riscaldarono tanto per una quistione puramente artistica. I cuori religiosamente teneri battevano febbrilmente pensando alla sola possibilità di questo *lievo* delle *sacre immagini;* altri si ribellavano all'idea di toccare ciò che dagli avi era stato decretato, chi sa per quale importante scopo e con quali felici conseguenze per i nepoti. E discordia regnava perfino nel campo dei più o meno intelligenti in arte, dei quali molti (e chi scrive

confessa francamente d'essere stato uno di quelli) erano del parere che levando dalla facciata quell'esimio gruppo, avrebbe potuto essere tolto al palazzo del Consiglio gran parte del suo effetto pittoresco. La Giunta però, ed il cav. Turella quale primo ideatore di questo *lievo*, non cedettero e ricorsero al parere delle Accademie di belle arti di Milano, Venezia e Firenze; e queste Accademie unanimamente si pronunciarono in favore del suo progetto. Dopo calorosa discussione il Consiglio votava il *lievo* delle statue, e destinava, conforme al progetto ideato dal cav. Turella, il posto da collocare il gruppo ai due lati della porta, che dalla Loggia conduce nel piano superiore del palazzo. Fu una concessione, io credo, fatta a quei tali che si trovarono offesi nei loro sentimenti religiosi, e questa concessione dovette calmarli. Ed oggi tutti gli oppositori, i religiosi, i conservatori ed i più o meno intelligenti in arte, dovranno — se sono leali — applaudire a quel lavoro squisitamente riuscito. Gli ultimi però — pei quali io m'azzardo di prendere la parola — deplorano soltanto la nuova collocazione del gruppo, il cui posto migliore sarebbe stato nel Museo. Di ciò m'occuperò più sotto.

Il merito artistico principale dei restauri si concentra sulla facciata. Tutto ciò che su questa fu eseguito, merita alto elogio, e fu fatto con spese relativamente piccole. La parte più importante, faticosa, lunga e costosa dovette essere naturalmente quella del restauro degli ornati scolpiti, dei marmi in generale. Questo lavoro venne eseguito inappuntabilmente dai fratelli Pimazzoni al prezzo di lire 11,000 circa. Gli affreschi della facciata (lavoro importantissimo, che poteva, se non bene eseguito, ruinare tutto l'effetto artistico dell'edifizio, mentre, bene riuscito com'è, dovette accrescere sensibilmente tale effetto) vennero affidati dal cav. Turella ad un giovane artista, pure veronese, il signor Luigi Marai, e costarono soltanto la meschina somma di lire 850. Il Marai, che come pittore non ha trovato ancora la strada che si adatta al suo ingegno ha rivelato in questi lavori un talento deciso per la parte decorativa dell'arte; ed io lo vorrei consigliare di seguire questo rispettabile indirizzo nel quale non gli possono mancare onori e lucro.

Uno dei pregi decorativi principali del palazzo sta — come già dissi — nelle dorature,

che erano quasi del tutto sparite. Nel rimetterle si seguì la giusta strada di rinnovare soltanto ciò, di cui erano conservate le traccie. Questo lavoro -- assolutamente necessario per dare al palazzo del Consiglio la sua impronta originale — trovò fortissima opposizione. Nel campo di questa opposizione entrò un nuovo partito — quello della economia. L'aurea parola — *doratura* — spaventava nei nostri magri tempi della *carta*. A quiete di questi *economisti* posso guarentire che il costo di queste dorature fu di poco superiore alle lire 3000; importo che certo non ista in proporzione col pregio accresciuto a questa ch'è la più bella nostra opera di architettura civile. Il principio — del resto altamente rispettabile — dell'economia, portato nel campo dell'arte, sarebbe la rovina morale e fors'anche materiale della nostra città. Che cosa resterebbe ai nepoti se gli avi loro avessero seguito questo principio? Che cosa sarebbe l'Italia? giacchè Arte e Italia furono sempre sinonimi. E noi nepoti dovremmo fare i gretti ove trattisi di conservare ciò che essi ci hanno lasciato? Dovremmo economizzare, quando trattasi del santo ufficio di ripristinare quelle opere che

formano la più grande ricchezza dell'Italia, che incantano i popoli d'un mondo intero, e che perciò divengono fonte principale di lucro materiale dei figli di questa bella Italia? No, e mille volte no! L'arte ricompensa ad usura quello che per essa si spende! ciò è una verità che è facile a dimostrare.

Oppositori a queste dorature vi erano poi cert'altri, che rompevano le loro lancie un po' spuntate, nelle colonne di un giornale di questa città, il quale ha nel mezzo cambiato la sua direzione. Costoro dicevano che il sistema delle dorature sarebbe *una brutta costumanza dei tempi della decadenza*. Poveri Don Chisciotti! Essi, al certo, incominciarono lo studio della storia dell'arte dal rovesciò, e quando arrivarono al barocco, la loro Rozinante non ebbe più forza di portarli innanzi. Se no avrebbero imparato, che perfino nei tempi classici degli antichi Greci le dorature si costumarono, e le si usarono poi sulla più vasta scala nell'epoca antica cristiana, nello stile Romanzesco e perfino nel Gotico. Uno sguardo sulle tombe degli Scaligeri, ove se ne trovano ancora le traccie, li poteva di ciò accertare. Pel primo pe-

riodo del Rinascimento — periodo intermediario — queste dorature sono una caratteristica, perchè sono appunto un'eredità degli stili medioevali.

Dell'interno della Loggia, meno favorevolmente posso esprimermi, e l'idea della Protomoteca, ispirata da così bello e nobile concetto, fu — a dirlo schiettamente — un errore artistico. Là sotto quella estesa Loggia, ci voleva — a mio parere — una oscura, tranquilla tinta generale, senza forme architettoniche e senza variazioni di colori, per fare vieppiù spiccare la ricchezza esterna. Con ciò si sarebbe stati ligi al principio del *ripristinamento*, ferito da quell'ammasso di dettagli architettonici di una fedeltà stilistica molto problematica. Per la stessa ragione appunto — come dissi più sopra — il posto delle statue del Campagna sarebbe stato nel Museo. Il *tenere misura* è uno dei principii fondamentali dell'arte, ed il *troppo* è sempre più nocivo del *poco*. Su ciò si basa il grande segreto dell'*armonia*, così profondamente sciolto dagli antichi. Mi ricordo d'aver letto in un vecchio libro che su queste pareti della Loggia in origine si progettava di far dipingere a fresco alcune

scene della storia patria, e che Liberale e Mocone ne fossero stati incaricati. Questo lavoro però non fu mai eseguito; almeno negli atti Consigliari ne cercai invano la conferma. Forse lo si tralasciava appunto nel timore, che con ciò avrebbe potuto essere tolto un tantino all'armonia artistica del palazzo del Consiglio. Oggi dobbiamo deplorare doppiamente questa troppa scrupolosità degli avi, inquantochè ci ha privati delle opere di pregevoli artisti, e perchè queste opere, se fossero state eseguite, ci avrebbero salvati dalla stuonatura della *Protomoteca*.

L'interno delle sale è ancora in lavoro; ma da ciò che ora si vede, dal soffitto del salone in istile dell'alto Rinascimento, ricchissimo ed abbastanza armonioso, e dalle porte nuove, intagliate in legno sul modello delle antiche (però con certe variazioni un po' troppo libere ed arrischiate) si può giudicare già adesso dell'effetto complessivo, che non deve essere indegno della destinazione di quelle sale. Tutti questi lavori di restauro sono eseguiti da artisti concittadini, i quali hanno dimostrato che nei lavori più difficili, che esigono gusto e precisione, essi sono pari ai migliori.

Un saluto a tutti quelli che hanno cooperato a questa opera di restauro e ripristinamento, che fu un'opera di sacro dovere verso gli avi e verso i posteri!



